



PROJECT MUSE®

---

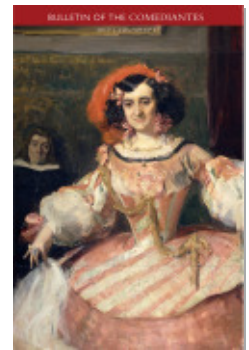
Filiación celestinesca del personaje de la *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo

Laura Mier Pérez

Bulletin of the Comediantes, Volume 69, Number 1, 2017, pp. 63-72 (Article)

Published by Bulletin of the Comediantes

DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.2017.0004>



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/665259>

# Filiación celestinesca del personaje de la *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo

**Laura Mier Pérez**

*Universidad de Cantabria y SEMYR*

El hallazgo hace unos años de la *Farsa de la Costanza*, única pieza teatral escrita por Cristóbal de Castillejo, ha vuelto a desestabilizar los cimientos del canon teatral de la primera mitad del siglo XVI al descubrir un texto heterodoxo respecto a la tradición establecida. Uno de los aspectos más fascinantes de la propuesta castillejana reside en el diseño del personaje que da nombre a la obra, Costanza, quien configura la acción junto a su marido y otra pareja asimismo desigual en edad. En este trabajo analizamos precisamente cómo la vieja protagonista está configurada siguiendo la tradición impuesta por Fernando de Rojas en su *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, lo que nos permite establecer una clara filiación celestinesca de Costanza a través de algunas de las características más significativas del arquetipo.

**LOS ESTUDIOS SOBRE LA MAGIA** y sobre la presencia de ésta en la literatura de los Siglos de Oro han alcanzado en los últimos años un desarrollo significativo que permite a los investigadores de hoy acercarse al fenómeno con afiladas herramientas de análisis. Obviamente el centro de gravitación de estos trabajos es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y la importancia de Celestina en el desarrollo de la trama. Fue fundamental para la comprensión de las implicaciones de la magia en la obra de Fernando de Rojas la publicación del artículo de Peter Russell que, a su vez, despertó un interés aún vigente por el estudio de estos temas.<sup>1</sup> Además, en los últimos años han surgido una serie de publicaciones que nos permiten acercarnos a la importancia de las artes ocultas en el discurso literario del Renacimiento y del Barroco.<sup>2</sup> En este sentido, las aportaciones de Eva Lara (*Hechiceras*, “Hechiceras celestinescas”), entre otros, resultan fundamentales para comprender la configuración de la hechicera celestinesca como prototipo literario y su convivencia con otras manifestaciones de la magia y son las que nos brindan el mejor marco de análisis.

En el teatro de la primera mitad del siglo XVI encontramos alusiones constantes, más o menos elaboradas, al modelo que configuró Fernando de Rojas. El referente de Celestina se mantiene vivo tanto en la creatividad de los autores como en la complicidad de los espectadores.<sup>3</sup> En este trabajo queremos retomar la mencionada vitalidad celestinesca a propósito de un texto en concreto, la *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo, que, dada su azarosa historia textual, aún no ha recibido la atención necesaria, desde nuestro punto de vista.<sup>4</sup> Creemos ver cuatro puntos de contacto claros

entre el personaje de Castillejo y el de Fernando de Rojas. El primero, en la presentación en escena del personaje:

Jil Pendado, ¿qué façés?,  
Dios Praga, que vos espero  
y andáis bos el día entero  
que en casa no pareçedes  
ni bos beo;  
esmar(r)ida de deseo  
me tenéis oy todo el día,  
que pardiobre, que querría  
chafumarme con poleo  
lla natura. (2: vv.1–10)

Antes de que el personaje enuncie estas palabras, el espectador no cuenta con mayor información sobre Costanza salvo el parlamento que escucha y la caracterización que estará, presumiblemente, observando en escena. El lector, por otro lado, irá construyendo su caracterización a medida que las páginas de su libro le devuelvan información que complete la construcción del personaje. Al comienzo del acto segundo, no obstante, Castillejo ha facilitado un elemento clave para comprender a Costanza: se trata de una vieja casada con un joven cuyo nombre es Gil, con quien dialoga en toda la jornada. Estas coordenadas nos deberían resultar suficientes para intuir el carácter marcadamente cómico en el que se inscribe esta obra. Baste con el ejemplo de la defensa a ultranza de la juventud de quien en escena aparece con un aspecto visiblemente mayor:

Jil, por açerme que muera,  
que yo farto joven era  
quando con bus me casé (vv. 47–49).  
.....  
Que otras beçes fuy casada  
que son tres o dos con ésta. (vv. 61–62)

A pesar de esta forma de hablar, más cercana a los rústicos de Bartolomé de Torres Naharro y Lucas Fernández que a cualquiera de las magas que pueblan la escena española renacentista, y de una temática obscena en la línea de la “shameless acceptance of the flesh” que proponía Joseph Gillet (349) para los pastores, no tenemos ninguna duda al afirmar que estamos ante un personaje de marcado carácter celestinesco: una mujer concebida en el seno de la comedia urbana de finales del siglo XV, es decir, de una tradición literaria y teatral radicalmente diferente.

La única obra teatral de Cristóbal de Castillejo presenta un conflicto alrededor del tema del matrimonio y de la desigualdad entre los esposos. Su estructura es tan original como fascinante en el contexto del teatro profano de la primera mitad de la centuria. (Se supone la redacción de la misma entre 1522 y 1535).<sup>5</sup> En el primer acto, Marina, joven, y Antón, viejo, son incapaces de reconciliar sus diferencias matrimoniales, de índole principalmente sexual. En el segundo, se produce un paralelismo, pero con un intercambio, la vieja, como ya sabemos es Costanza, y el joven, su marido. Los problemas entre ellos, en cambio, son muy similares a los del anterior matrimonio. El tercer

acto está protagonizado exclusivamente por dos personajes de factura muy diferente: un cura y un fraile. El primero invita al segundo a que haga un sermón sobre el amor que se convierte en una bufonada en la línea del *sermon joyeux*<sup>6</sup> medieval dirigida a la Madre Celestina, en vez de a la Madre Celestial, que es, además, la única parte de la obra que conocíamos hasta 2005, por haberse imprimido de forma independiente en vida de Castillejo.<sup>7</sup> En el cuarto acto, Antón y Gil, que han escuchado el sermón, tras contemplar varias posibilidades, acuden a donde el fraile investido hasta ese momento en la autoridad sentimental de la obra para pedirle consejo sobre cómo solucionar sus matrimonios. El desenlace parece sencillo; un simple intercambio de mujeres haría de las dos parejas unos esposos más igualitarios. El comienzo del acto quinto revela el verdadero motivo de los religiosos: son unos timadores en busca de dinero ajeno, razón por la cual han prometido a los pastores la anulación y el nuevo casamiento con las dos mujeres.

En el último acto, adquiere especial relevancia el personaje que da nombre a la obra siendo el único que se opone al intercambio de parejas. Su negativa origina un interesantísimo debate en cuanto al sacramento nupcial que hay que poner en relación con los planteamientos de los moralistas de la época, especialmente con lo formulado por Erasmo y Juan Luis Vives.<sup>8</sup> El carácter tozudo de Costanza, arropada y convencida por todo tipo de argumentaciones teológicas y morales, será finalmente convencido, y la obra terminará con el tópico baile sintomático del final feliz que cierra tanto las bodas como la representación. Esta ironía la había anticipado Himeneo, de cuya voz escuchamos el introito inicial en latín, que enmarca toda la acción en la tipología de la obra de bodas.

Toda la obra está articulada en torno a una jocosidad cuyo centro es precisamente el debate matrimonial, razón por la cual fue titulada de la forma en la que hoy la conocemos. Las circunstancias de conservación de la misma abren la puerta a la posibilidad de una tradición de obras sobre el matrimonio, que nunca alcanzaron la imprenta, que, por razones evidentes de censura, no ha llegado hasta nosotros. Pero volvamos al tema que aquí nos interesa. ¿Qué tiene de celestinesco todo lo que hemos planteado hasta ahora, más allá de las referencias del *Sermón de amor*? ¿Por qué consideramos a Costanza como una celestina más de la nómina renacentista? En los reproches iniciales de nuestra protagonista a su marido, Gil, uno de los más agresivos tiene que ver con la falta de cumplimiento del débito conyugal:

Jil Pendado,  
por eso se me an finchado  
los ojos bien como un puño;  
no cumprís (el) matrimuño  
como sodes obrigado;  
porqu'el cura  
diçe que diz la Escretura  
qu'ell marido a la mojer  
ll'acuda con su deber  
fasta prestalle fartura  
y sostançia. (2: vv.100–10)

La “sustancia” que Costanza pide es, evidentemente, descendencia, elemento necesario para legitimar las relaciones maritales. Y en esta idea va a insistir a lo largo del segundo acto. Sin embargo, como se puede intuir, no es esta justificación más que una forma de enmascarar su lujuria, motivo esencialmente cómico de la *vetula* y primera característica que une a nuestra vieja con el prototipo celestinesco, como habíamos visto a su vez en el primer texto.<sup>9</sup> El esposo de Costanza, Gil, se encargará de hacerlo evidente, destacando el carácter pecaminoso de las relaciones que no buscan la procreación como fin:

¡Ay coitada!,  
 todo me aprobeçió nada  
 quanto digo, y más que olbido,  
 pues nunca, Jil, abéis sido  
 para façerme preñada  
 GIL: ¡Vieja loca!  
 No tenéis diente na boca  
 y queréis que vos empreñe.  
 .....  
 Quantis más que diz que peca  
 y haçe gran malefício  
 el que conçerte forniçio  
 con la mojer qu'está seca  
 y ar(r)ugada,  
 porque tiene aquillotrada  
 la madre con el fondón  
 y de aver generación  
 estades afuçiada  
 y prescrita. (2: vv.160–65 y 176–85)

Gil ataca este motivo hasta llevarlo a la carcajada grotesca que caracteriza esta obra:

Sí que bien ves craramente  
 que vos ya nunca podredes  
 empreñar,  
 que vuestro nieto Gaspar  
 es mayor que yo buen cacho. (2: vv. 231–34)

La primera insinuación de Constanza como personaje celestinesco tiene lugar en el segundo acto, lo que constituiría el segundo punto de contacto. Al luchar dialécticamente por defender su juventud, paradójicamente confirma un pasado sexual:

El cura de Betoçino  
 por dos tortas y un lechón  
 se obrigaba  
 antaño, quedando aquí estaba  
 perfumándome con ruda  
 de ferme parir sin duda  
 si una noche me tomaba  
 toda entera. (2: vv. 213–20)

Gil no hace sino corroborar la veracidad de su pasado, a la vez que insiste en la exagerada edad de su esposa:

¡Calla, viexa hechicera!,  
 .....  
 que vuestro nieto Gaspar  
 es mayor que yo buen cacho. (2: vv. 221 y 230–31)

El acto termina con un monólogo de Constanza de camino a casa del cura, al haber sido expulsada de la suya por Gil, que evidentemente está relacionado con aquél de Celestina en marcha a casa de Melibea; en ambos se muestra el momento más débil del personaje más fuerte, tercer punto de contacto. Este motivo está muy relacionado con el *contrafactum* teatral que define la forma de composición de Castillejo.

Lo que ha sido insinuado hasta ahora adquiere una mayor presencia como argumento en boca de Gil para solicitar la anulación del matrimonio ante el Fraile, que no hace sino confirmar el laboratorio de Constanza y, por tanto, su conocimiento de la farmacopea y su presencia en los ciclos vitales de la ciudad, por sus relaciones con la partera y por insinuar que ella misma está intentando utilizar filtros amorosos con su propio marido, lo que consideramos el punto de contacto más sólido:

E sabe façer hechiços  
 mas que tres encantadores  
 nigromantes:  
 este didomingo dantes  
 acojó sin mi lliçençia  
 —fabrando con reberençia—  
 dos diabros d'estoriantes  
 relamidos  
 que, quando los bio dormidos,  
 apañóles los aprietos  
 y cató's los falsopetos  
 y los senos escondidos  
 sacóles  
 un libro de refasoles  
 d'uñas letras coloradas  
 todas engaramitadas  
 que semejan caracoles,  
 con el qual  
 y un cacho de pedernal  
 y con barbas de cabrón  
 façe una conjuración  
 sobr'unos granos de sal  
 amarillos  
 y tiene n'unos trapillos  
 bocados de pan de antaño  
 e pedaços de paño  
 cortados de los orillos  
 sin tixera.

E tiene ne l'espetera  
 detrás de los taxaderos  
 llenos agujeros  
 de pelotillas de çera  
 punétadas;  
 e unas abujas fincadas  
 en unos coraçonçillos,  
 e unas pumas de rastrillos  
 con'as puntas remachadas  
 por derecho;  
 e sebo de can desfecho  
 en sangre de palominos,  
 e unos granos negrestinos  
 que díz que son de felecho  
 y de ruda:  
 ¡Mia fe! Yo no tengo duda  
 Són qu'es una fechiçera,  
 porque Juana la partera  
 anda tan bien muy aguda  
 nesta dança. (vv. 548–95)

El hecho de que el demostrar el carácter de *vetula* de Costanza se convierta en argumento para la disolución del matrimonio no hace sino confirmar su carácter marginal y su particular homenaje a la obra de Rojas. El personaje ha cambiado significativamente desde el prototipo. La desvergonzada Celestina se ha convertido ahora en el adalid de la moral pre-tridentina defendiendo la indisolubilidad del matrimonio convertido en sacramento incluso por encima de la autoridad del Papa, lo que la pone en las puertas de una ficcional excomunión. Evidentemente lo que late en la encarnación de las leyes eclesiásticas y civiles por una *vetula* es una hilarante parodia.

No sabemos cómo de contundentes le parecerán a quien nos lee los despuntes celestinescos del personaje que hasta aquí hemos presentado. El último dato que nos lleva a filiar a esta mujer al amparo de la “puta vieja” tiene que ver con el propio título. Si bien es verdad que el carácter rebelde de Costanza la lleva a tomar cierto protagonismo por encima del resto de los personajes en el último acto, no es esta razón para que quede configurada como protagonista, ya que la acción está muy repartida entre los seis personajes y mucho más peso actoral tienen el Fraile y el Cura, cuyas intervenciones son las más extensas de la comedia. Es bastante probable que la adopción del título tenga que ver con la influencia de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* cuyo nombre fue transformado por sus lectores a *La Celestina* por lo delicioso que había en la construcción del personaje (Chevalier).

Las pinceladas celestinescas de Costanza solo pueden ser entendidas desde una tradición literaria perfectamente consolidada. El impacto de *La Celestina* es tal en la literatura inmediatamente posterior que ninguna de las imitaciones abarca la complejidad del modelo. No nos referimos solo a aquellas obras que Marcelino Menéndez Pelayo dio en llamar celestinesca y que hasta el día de hoy han pasado a la historia de la literatura por sus vinculaciones

directas a la obra de Fernando de Rojas, que también. Nos estamos refiriendo a la cantidad de textos teatrales al margen de las denominadas imitaciones directas que también recogen temas y motivos celestinescos. Una de las grandes aportaciones de la *Tragicomedia* es la profundidad psicológica de los personajes y la complejidad con la que están caracterizados hasta tal punto que ni siquiera será imitado por sus continuadores. Sin excepción, las obras que siguen la estela de Rojas se conformarán con realizar pinceladas de un cuadro incompleto. Y es precisamente lo que tenemos en la pieza de Castillejo. La *Farsa de la Costanza* se inserta así en la línea de celestinas, todas con sus peculiaridades, que habitan en el teatro de la primera mitad del siglo XVI acompañando a Tuburnina de la *Comedia Thebayda*, a Eritea de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina, a la Vieja del *Auto de Clarindo*, o a la peculiar alcahueta Frosina, de la *Farsa a manera de tragedia*, entre otras.



---

**NOTAS**

1. En el ámbito específico de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, pueden verse, entre otros, Petriconi, Green, Devoto, Toro Garland, Casaldueño y Deyermond.
2. En el contexto español, véase, por ejemplo, el trabajo de Valbuena, en el que se analizan los procesos inquisitoriales por brujería llevados a cabo en Nueva Granada en 1568. También podemos señalar el artículo de Pacheco López, entre otros, y los trabajos de Tausiet (*Un proceso*, “Por el sieso”). Existen, no obstante, otros estudios de corte más literario: Waxman, Rico, Garrosa (“*Fuera de la orden*”, *El gran libro*) y de Andrés Marín.
3. Necesario es en este punto recordar la tradición de la celestinesca impuesta por Menéndez Pelayo y los estudios derivados de ella entre los que cabe destacar, entre muchos otros, los estudios de Heugas, Baranda y Kish.
4. Aunque no sea necesario entrar en detalles sobre esta cuestión, nos permitimos recordar al lector que esta obra se encontraba en paradero desconocido hasta que en el año 2005 Aresti anunciara la existencia de un manuscrito en la Biblioteca Estense de Módena con el texto. Para reconstruir la historia textual de nuestra pieza, véanse Foulché-Delbosc, Rhodes, Aresti, Perinián y Cacho, así como la introducción de la edición crítica que manejamos en este artículo (Reyes y Perinián).
5. Desde Fernando Leandro de Moratín se ha repetido la idea de una datación en el año 1522. Sin embargo, Chivite, Beccaria Lago y Carande sostienen una redacción más cercana a 1535, ya que la obra parece incluir unas referencias a la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, de 1534.
6. Para la continuación de la tradición francesa del *sermon joyeux*, véanse Révah y Green (*España*).
7. Hay numerosos estudios que analizan este texto antes de la aparición de la *Farsa* completa. Véanse las significativas aportaciones de Gorga López (“La parodia”) y (*Cristóbal de Castillejo*), así como el clásico trabajo de Beccaria Lago anteriormente citado.
8. Hay que poner en relación esta obra con otras propuestas teatrales similares, como es la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro. En estas dos piezas el tema del matrimonio es el asunto central que mueve la acción llamando a una profunda reflexión paródica sobre los parámetros en los que se daba. En el caso de la *Costanza* la diferencia de edad se ve reforzada por el carácter de conveniencia de ambos desposorios lo que a ojos de los moralistas de la Reforma suponía la eliminación de la voluntad de los contrayentes y su pareja infelicidad ante la imposibilidad del divorcio. Remitimos a nuestra tesis doctoral para un tratamiento detallado del tema en estas dos obras (Mier).
9. El carácter de *vetula* de Celestina está perfectamente definido en Armasuno Sárraga.

## OBRAS CITADAS

- Andrés Marín, Ofelia Eugenia de. *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*. Fundación Universitaria Española, 2006.
- Aresti, Cristina. “La Farsa della Costanza di Cristóbal de Castillejo. Un inédito nella raccolta Pio Falcò di Savoia alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena”. *Memorie Scientifiche Giuridiche Letterarie, Academia Nazionale di Scienze Letterarie e Storiche di Modena*, vol. 8, núm. 2, 2005, pp. 541–56.
- Armasuno Sárraga, Marcelino V. “Hacia un contexto médico para ‘Celestina’: dos modalidades curadoras frente a frente”. *Celestinesca*, vol. 23, núm. 1–2, 1999, pp. 87–124.
- Baranda, Consolación. “De celestinas: problemas metodológicos”. *Celestinesca*, vol. 16, núm. 2, 1992, pp. 3–32.
- Beccaria Lago, María Dolores. *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*. Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1977.
- Carande, Rocío. “El introito de la *Costanza* de Cristóbal de Castillejo”. *Anuari de Filologia Antiqua et Medaevalia*, vol. 3, 2013, pp. 31–59.
- Casalduero, Joaquín Gimeno. “La señora de Cremes y el dolor de muelas de Calisto” “*La Celestina*” y su contorno social. Hispam, 1977, pp. 75–79.
- Castillejo, Cristóbal de. *Farsa de la Constanza*. Editado por Blanca Perinián y Rogelio Reyes. Cátedra, 2012.
- Chevalier, Maxime. “*La Celestina* según sus lectores”. *Lecturas y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Turner, 1976, pp. 138–66.
- Devoto, Daniel. “Un ingrediente de Celestina”. *Filología*, vol. 8, 1962, pp. 98–104.
- Deyermont, Alan. “*Hilado-cordón cadena*: Symbolic Equivalence in *La Celestina*”. *Celestinesca*, vol 1, núm. 1, 1977, pp. 6–12.
- Ferrer Chivite, Manuel. “Cristóbal de Castillejo y los avatares de su Celestina”. *Celestinesca*, vol. 23, núm. 1–2, 1999, pp. 21–34.
- Foulché-Delbosc, Raymond. “Deux oeuvres de Cristóbal de Castillejo”. *Revue Hispanique*, vol. 90, núm. 36, 1916, pp. 489–620.
- Garrosa, Antonio. *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*. Universidad de Valladolid, 1987.
- Gillet, Joseph E. “*Propalladia*” and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro. Vol. 4. *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*. Editado por Otis H. Green, U of Pennsylvania P, 1961.
- Green, Otis H. “The *Celestina* and the Inquisition”. *Hispanic Review*, vol. 15, 1947, pp. 211–16.
- . *España y la tradición occidental*, I. Traducido por C. Sánchez Gil. Gredos, 1969.
- Gorga López, Gema. *Cristóbal de Castillejo y el diálogo con la tradición*. Analecta Malacitana, Anejo 60, 2006.
- . “La parodia del sermón en la obra de Cristóbal de Castillejo”. *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, editado por Santiago Forguño Llorens y Tomás Martínez Romero, Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 201–08.
- Heugas, Pierre. *La Célestine et sa descendance directe*. Institut d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l’Université de Bordeaux, 1973.
- Kish, Kathleen V. “*Celestina*: estímulo multisecular”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Antonio Vilanova, FPU, 1992, pp. 249–54.

- Lara, Eva. "Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿De la hechicera venida a más al mago venido a menos?" *Señales, Portentos y Demonios. La maga en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, editado por Eva Lara y Alberto Montaner, SEMYR, 2014, pp. 367–432.
- . *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Universitat de València, 2010.
- Mérida, Rafael. "Fuera de la orden de natura": *Magias, milagros y maravillas en el "Amadís de Gaula"*. Edition Reichenberger, 2001.
- . *El gran libro de las brujas: Hechicerías y encantamientos de las mujeres más sabias*. RBA, 2004.
- Mier Pérez, Laura. *La representación del amor: motivos amorosos del teatro español en el primer tercio del siglo XVI*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2015.
- Pacheco López, Miriam. "Procesos inquisitoriales en Talavera de la Reina contra la hechicería: sus paralelismos con *La Celestina*". *"La Celestina" V Centenario (1499–1999). Actas del Congreso Internacional*, editado por Felipe Pedraza, Rafael González y Gema Gómez. Universidad de Castilla-La Mancha y Cortes de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 559–68.
- Periñán, Blanca, y María Teresa Cacho. "La Farsa de la Costança recuperada". *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, vol. 9, 2006, pp. 9–30.
- Petriconi, Hellmuth. "Lo demoniaco en *La Celestina*". *Boletín del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 22, 1936, pp. 1–4.
- Révah, Israël Salvator. *Les sermons de Gil Vicente*. Impr. Ottosgráfica, 1949.
- Rhodes, Dennis R. "The Printing of the *Sermón de amores* of Cristóbal de Castillejo". *British Library Journal*, vol. 13, 1987, pp. 57–63.
- Rico, Francisco. "Brujería y literatura". *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones, Seminarios y Ediciones (Ensayos y Documentos, 70)*, 1975, pp. 87–117.
- Russell, Peter. "La magia como tema integral de *La Celestina*". *Studia Philologica: Homenaje a Dámaso Alonso*, Gredos, 1963, pp. 337–54. Revisado y ampliado en *Temas de "La Celestina"*, Ariel, 1978, pp. 241–76.
- Tausiet, María. "Por el sieso y la natura: Una lectura literaria de los procesos por brujería". *Edad de Oro*, vol. 27, 2008, pp. 339–64.
- . *Un proceso de brujería abierto en 1591 por el Arzobispo de Zaragoza (contra Catalina García, vecina de Peñarroya)*. Institución "Fernando el Católico", 1988.
- Toro Garland, Fernando. "Celestina, hechichera clásica y tradicional". *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 60, 1964, pp. 438–45.
- Valbuena, Olga Lucía. "Sorceresses, Love Magic, and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*". *PMLA*, vol. 109 núm. 2, 1994, pp. 207–24.
- Waxman, Samuel. *Chapters on Magic in Spanish Literature*. Hispanic Society of America, 1916.